الأدب الحديث

أبرز عوامل النهضة العربية ومظاهرها وأهم أعلامها.

مقدمة:

منذ سقوط بغداد على يد التتار والأدب العربي يشهد تراجعا حثيث الخطى على مدى الأحقاب المتتابعة حتى انطفأت شعلته وبهت بريقه إلا من وميض خافت ينبعث من حين إلى أخر من بين الظلام الدامس الذي عم الحياة الأدبية بفنونها المختلفة ولكن البعض أفاقوا وأرادوا إيجاد حل لهذا الإشكال الذي مس حياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية فكانت عوامل النمو الأدبي في البلاد العربية كثيرة، منها ما ابتكر بها والآخر استمد من ثقافات وحضارات أخرى أجنبية وهذا ما يعرف بالنهضة الأدبية العربية في العصر الحديث.

01/ لمحة أدبية عن العصر الحديث:

تطرأ على حياة الأمم تغيرات تنقلها من حال إلى حال، فإذا كان هذا التغير من سيئ إلى حسن ومن ضعف إلى قوة سمي ذلك نهضة، وعكسه الانحطاط، فما أصاب الأمة الإِسلامية ومنها الشعوب العربية من تأخر أرهق حياتها وأضعف مصادر الفكر فيها، وبخاصة في ميدان الأدب.

(أ)– حالة البلاد العربية في مطلع العصر الحديث:

إن سوء الأحوال السياسية قبل العصور الحديث في ربوع البلاد العربية – وبالأخص مصر– كان بسبب، الفوضى التي صاحبت الحياة الاجتماعية والسياسية أثناء حكم

المماليك والباشا التركي وقد انعكست هذه الفوضى بشكل واضح على الأدب شعره ونثره.

وسبب ذلك أن الحكام لم يكونوا ممن يتذوقون الشعر ولا يشجعون عليه ولذلك انصرف الشعراء إلى أمور أخرى تمكنهم من الرزق. كان الشعراء قلة وكانوا شعراء شعب لا شعراء بلاط أو ديوان وندر الموجودون منهم وانحط الذوق الأدبي بسبب انتشار الألفاظ التركية في ثنايا اللغة العربية ولا سيما العامية... لأن اللغة الرسمية في ذلك الوقت كانت تركية، وقد انتشر الكثير من ألفاظها فحرص الشعراء على تجويد ألفاظهم وتنميق عباراتهم حتى أصبح شعرهم عبارة عن حلى لفظية خالية تنعدم فيها القيم الفنية والجمالية.

وعلى العموم يمكن القول أن أدب هذه المرحلة قد اتسم بالضعف والتخاذل باستثناء بعض ما كان من النصوص الشعرية لشعراء المدرستين المشهورتين في ذلك الوقت هما المدرسة البكرية والمدرسة العلوية. أما المدرسة البكرية، فهي نسبة إلى أبي بكر الصديق ومن تعلق به في حين أن المدرسة العلوية تنتهي إلى علي بن أبي طالب وأتباعه وكلاهما أكثر من تناول موضوعات التصوف والمديح النبوي والتفاخر بالأنساب وسير السلف.

أغراض وموضوعات الأدب عامة والشعر منه بالخصوص –في تلك المرحلة– تتمثل في تصوير البيئة المصرية وما أصابها من انحطاط وتخلف اجتماعي وفكري جراء انصراف الحكام عن الانشغال بالشعب وبمشاكله وبالانغماس في ترف الحياة وملذاتها. وقد استغل بعض الدخلاء هذا الفراغ السياسي الرهيب فراحوا باسم الدين والتصوف يوظفون الخرافات الأباطيل والسحر لخداع العامة ونتج عن هذه الأوضاع ركود تام للحركة الأدبية زمنا طويلا تجمدت خلاله القرائح الحية وبقي الشرق بعد الحروب الصليبية مغلقا على نفسه يسير في ظلمة دامسة من الجهل والفقر الثقافي

وقد أطلق عليها النقاد الفترة المظلمة وتبدأ من سقوط بغداد في غزو هولاكو سنة 1258م كما يتفق جميع الدارسين وتنتهي بدخول نابليون مصر 1798م.

استمرت الفترة حوالي ستة قرون ولا شك أنها كانت مظلمة من الناحية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. وان الشعر العربي تراجع في هذه الفترة المظلمة عما كان عليه سابقا وكان شعر هذه المرحلة يسير في اتجاه الصنعة الفنية إلى حدها الأقصى الذي أوصل إلى الانحطاط.

(ب)– مصادر النهضة العربية:

1– احتكاك الشرق بالغرب:

كانت المصادر الأساسية للنهضة العربية هي الغرب وهذا ناتج عن احتكاك الدول العربية بالأخرى الغربية:

*** احتكاك لبنان بالغرب:**

ظهر هذا الاحتكاك بنوع خاص في القرن 16 وما يليه وهذا بتشجيع حركة البعثات الأوربية إلى الشرق وفتح مدارس بها إلى جانب المدارس القديمة كمدرسة "عين ورقة" التي تعد أم المدارس الوطنية في هذه البلاد إلى جانب مدرسة أخرى أسسها المعلم بطرس البستاني سنة 1863

*** احتكاك مصر بالغرب:**

بعد الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798 والتي أسندت إلى نابليون الذي أعد الحملة فأيقظ هذا الاحتلال مصر من سباتها العميق، ولا سيما أن نابليون قد ضم إلى حملته كثيرا من العلماء وأهل العقل والصناعة وأنشئوا في القاهرة مدرستين لتعليم أبناء الفرنسيين المولودين بمصر وأنشئوا مجمعا علميا على غرار المجمع العلمي الفرنسي

وأصدروا صحيفتين باللغة الفرنسية هما "بريد مصر" وهي تعد لسان حال الحملة وصحيفة "العشارة المصرية" وهي لسان حال المجمع العلمي.

2- الإستشراق:

أطلق الإستشراق على فئة من علماء الغرب، تخصصوا في دراسة لغة الشرق وعلومه وتاريخه وتراثه، ومر الإستشراق بمراحل ثلاثة:

- مرحلة دراسة اللغة العربية وأدبها وفكرها وذلك منذ القرن العاشر الميلادي وقبل عصر النهضة.

- والمرحلة الثانية ظهرت فيها أغراض المستشرقين من أهداف استعمارية وأخرى دينية تبشيرية فجندت لذلك مدارس تعلم اللغة العربية لتفهم عقلية أهلها فيسهل عليهم استعمار بلادهم.

- وفي المرحلة الثالثة تيقظ الشرق لأهداف المستشرقين الاستعمارية والدينية وتصدى علماء العرب لهم فحولوا اتجاههم لخدمة البحوث الفكرية وخدمة العلم والتاريخ والفكر الإنساني.

فقد كان للمستشرقين مجالات مختلفة ينشرون فيها بحوثهم ووسائل كثير لنشر نشاطهم وإنتاجهم العلمي وهي:

- الجمعيات ومعاهد الإستشراق التي جمعوا فيها ذخائر التراث الشرقي

- خزائن المحفوظات بالمكتبات الغربية التي نشرت بحوثهم ومنها: الجمعية الأسيوية بباريس 1820م والجمعية الملكية الآسيوية بلندن 1723م ومراكز الإستشراق في مدريد وروما وموسكو وصقلية وغيرها في المؤتمرات التي كان يعقدها المستشرقون حيث يلتقي فيها العلماء من شتى

أنحاء العالم كما حدث في مؤتمر باريس سنة 1873م وفي آخر المؤتمرات في أمريكا من المؤتمر السابع والعشرين سنة 1967م

ومن المستشرقين: بروكلمان وليتمان من ألمانيا، مرجليوث وجب من إنجلترا، دي ساس وماسنيون من فرنسا وغيرهم كثيرون من مختلف بلاد أوربا.

(ج)- عوامل النهضة الأدبية في العصر الحديث:

1- الصحافة:

تعد الصحافة من أهم العوامل التي ساعدت على نمو الأدب وارتقائه ذلك أنها الميدان الذي يمارس فيه أرباب الأقلام فَنَّهم، كذلك ما للصحيفة من رواج لأسباب أهمها رخص الثمن، ونحو ذلك، لهذا كانت الصحافة من أهم العوامل في نهضة الأمم في كافة جوانب حياتها، وبخاصة الأدب ولقد عرفت الصحافة- أول ما عرفت في البلاد العربية- في مصر حين أصدر محمد علي صحيفة " الوقائع المصرية "، وكانت تهتم فِي بداية حياتها بأحوال المجتمع تاريخاً وأدباً، بعد ذلك صدرت صحيفة " الأخبار " في لبنان، وكانت حكوميةً، ولم يكن لها اهتمام بأحوال المجتمع العربي. وفي تونس صدرت " الرائد " التونسية وكانت حكومية أيضاً وكان إسهام هذه الصحف في الحياة الأدبية ضئيلاً ومتفاوتاً. ثم بدأت تصدر بعض الصحف الخاصة مثل " مرآة الأحوال " التي أصدرها في الآستانة (رزق حسونة) وفي الأستانة أيضا أصدر (أحمد فارس الشدياق) صحيفته الأسبوعية " الجوائب "، وبدأت هذه الصحف تهتم بأحوال المجتمع، وبخاصة في الأدب واللغة والاجتماع.

ونظراً لسوء الأحوال في الشام، وحدوث بعض الاضطرابات فقد اتجه بعض المثقفين إلى مصر، وبها أصدروا صحفهم مثل "الكوكب الشرقي " و" الأهرام " و"الوطن ". ولأن أرباب هذه الصحف من النصارى لم يكن لها شأن في ميدان الإِسلام حتى صدرت بعض الصحف والمجلات التي اهتمت بشؤون الإسلام والمسلمين مثل " نور

الإسلام " و " المنار "، و " الهدي النبوي " ومجلة " الأزهر ". أما أهم تلك الصحف والمجلات في ميدان الأدب: ف " الرسالة " و " الثقافة " و " الأزهر" و " الهلال ".

2- المدارس والجامعات:

جاء العصر الحديث والعالم العربي كله يعيش في جانب التدريس على ما تقدمه له المدارس البدائية [الكتاتيب]، ثم حِلقَ الدرس مع العلماء.

- فأما الكتاتيب فكانت تدرب على القراءة والكتابة وبخاصة قراءة القرآن الكريم وحفظه، وما تقدمه من مبادئ يسيرة في الخط والإملاء والحساب ونحو ذلك.

- وأما حلق الدرس فتلك التي كان يجلس فيها العلماء لطلاب العلم في المساجد وبيوت العلم، وأهم تلك الحلق ما كان في الجامع الأزهر بمصر، وجامع بني أمية في دمشق، وجامع الزيتونة بتونس، وجامع القرويين بفاس، والحرمين الشريفين بمكة المكرمة والمدينة المنورة، والمسجد الأقصى، وجامع بغداد والجامع الأحمدي بطنطا، وغيرها.

فقد ازدهر التعليم في الأزهر ولكن على النظام القديم، حتى عمل بعض شيوخه على تنظيم الدراسة فيه، فأفضت جهودهم إلى وضع أنظمة حديثة للتعليم في الأزهر، وصار يتكون من ثلاث مراحل. ابتدائي، وثانوي، وعالٍ وقسم التعليم العالي إلى ثلاث كليات: كلية اللغة العربية، وكلية الشريعة، وكلية أصول الدين، وأهم أولئك الرجال الذين عملوا على إصلاح الأزهر الشيخ محمد عبده.

ثم دخل العالم العربي عصر الجامعات، فأنشأت مصر جامعة الملك فؤاد [جامعة القاهرة]، ثم تتابع فيها إنشاء الجامعات في باقي المحافظات المصرية،وأنشئت جامعة دمشق بعد ذلك بزمن، ثم تتابع إنشاء الجامعات في العالم العربي، كما انتشرت

المدارس الابتدائية، والمتوسطة، والثانوية، والمعاهد المختلفة، في المدن والقرى في جميع البلدان.

3- المطابع:

ظهرت المطابع في الغرب في شكل بدائي قبل ما ينيف على خمسة قرون وأخذت في التطور فاستفاد منها الغربيون فوائد جمة. ولم تعرف البلاد العربية المطابع إلا مع الحملة الفرنسية التي دخلت مصر سنة 1213 ه حيث أحضرت معها مطبعة تطبع بحروف عربية وأخرى فرنسية. واستولى (محمد علي) على تلك المطبعة، أو اشتراها ثم عمل على تطويرها فاستقدم لها أحدث الأجهزة والحروف، وعني بعملها وسميت المطبعة الأميرية. واختار من العلماء مشرفين عليها وموجهين للعمل فيها، فطبعت كثيراً من أمهات الكتب مثل كتاب " الأغاني " لأبي الفرج الأصفهاني وكتاب " العقد الفريد " لابن عبد ربه، ومقدمةَ تاريخ ابن خلدون، وكثيراً من أمهات الكتب في التفسير والحديث واللغة والأدب والتاريخ وغير ذلك، ولم تزل تتطور حتى ضمت إلى دار الكتب. وأنشأ النصارى في الشام بعض المطابع، فعنوا فيها بكتب دينهم وبعض كتب الأدب واللغة، وأخذت المطابع تتطور وتنمو في البلاد العربية كلها جمعاء، لكن كانت لبنان هي المتقدمة في هذا الميدان حتى أرهقَتها الحروب الأهلية والغزو اليهودي، فأحرقت وخربت كثير من المطابع، الأمر الذي ترك أثراً واضحاً جلياً في تجارة الكتب.

4- الكتب:

جاء العصر الحديث والكتب العربية موزعةَ في خزائن الكتب في المساجد وبيوت العلماء ومحبي جمع الكتب، وكانت الدولة التركية قد نقلت كثيرا مما حوته خزائن الكتب في المساجد وغيرها.

وقد تم لَمَّ شتات الكتب برغبة (الخديوي) الذي كان قد كون مكتبة جيدة في منزله. وقد نتج عن اهتمام الكثيرين بالكتب أن برزت دار الكتب المصرية التي افتتحت وجمع فيها ما تفرق من الكتب في خزائن المساجد وبيوت العلماء، وأخذت تنمو بالشراء والهبة والطبع حتى تجاوزت محتوياتها في مراكزها الثلاثة أكثر من مليون ونصف كتاب

وإلى جانب دار الكتب كانت مكتبة الأزهر التي تقدمت في التفسير والحديث على دار الكتب وغيرها من المكتبات العربية. وعمدت كل دولة عربية إلى إنشاء دار كتب، ثم اتسع نطاق المكتبات العامة، فصار في كل جامعة مكتبة مركزية وفي كل كلية وكل معهد بل وكل مدرسة مكتبة. ذلك أن المكتبات تعد مصدر الغذاء العقلي، فالاهتمام بها والمحافظة عليها وعلى محتوياتها واجب. وذلك من أجل توفي الغذاء الفكري لعامة الناس وخاصتهم.

5- الترجمة:

بدأت الترجمة الحديثة في العالم العربي في عهد (محمد علي) ذلك أنه حرص على إيصال علوم الغرب إلى فكر أبناء أمته وذلك ليتمكنوا من استيعاب العلومِ التي شاعت في الغرب، وقد ترجمت في أيامه كتب كثيرة في الطب والهندسة وشتى العلوم، مثل " روح الاجتماع " و " جوامع الكلم " ونحوها واتصلت الترجمة وأخذت تتسع في كل مكان وبدأت في عهد (إسماعيل) ترجمة الكتب الأدبية وبخاصة القصص والروايات. وكان للمنفلوطي إسهام جيد في تلك المترجمات لأنه كان يكل ترجمة بعض الأعمال إلى بعض رفقائه ثم يصوغها صوغاً عربياً جميلاً من ذلك " ماجدولين " و " الفضيله " و " الشاعر " و " في سبيل التاج ". وأقبل الناس على الترجمة من الإنجليزية، ثم كثر المترجمون حتى إن الكتاب الجيد يترجم أكثر من مرة مثل "ماجدولين" و "البؤساء"

6- المعاجم والمجامع اللغوية:

حين بدأت الترجمة في عهد ظهرت بعض المشكلات أهمها الحاجة إلى ألفاظ بديلة لما لم يوجد له مقابل بين أيدي المترجمين، ولهذا ظهرت معاجم كثيرة عربية وإنجليزية، أو عربية وفرنسية، أو عربية وإيطالية، وقد يجمع المعجم الواحد أكثر من لغتين غير أن كُتّاب هذه المعاجم كانت تقوم أمامهم صعوبات إذا لم يجدوا اللفظ المقابل بين أيديهم، ولذلك نشأت الحاجة إلى مجامع لغوية تتولى وضع ألفاظ ومصطلحات بطرق سليمة، كالاشتقاق، والنحت، أو تعريب اللفظة بعد إخضاع لفظها للسان العربي بالنقص، أو الزيادة، أو التحريف، فجرت محاولات في مصر لإنشاء مجمع اللغة العربية أكثر من مرة إلا أنه، لا يكاد ينهض حتى يكبو. إلى أن تنبهت الحكومة المصرية فأصدرت قرارها سنة 1351 ه بإنشاء مجمع اللغة العربية الذي مازال قائماً حتى الآن، ولكي تضمن الحكومة المصرية نجاحه عمدت إلى تطعيمه بالمختصين في العلوم المختلفة، وجعلت من أعضائه بعض المستشرقين، كما فتحت الباب لِإسهام الدول العربية بعضو من كل دولة. ثم أنْشئ المجمع العلمي بدمشق، ثم المجمع العلمي ببغداد، وفي زمن متأخر أنشأت الأردن مجمعا وأصدر كل مجمع مجلة، ووضعت مصطلحات، لبعض الكلمات الأجنبية مثل الدراجة (اللبسكلته) والبهو (للصالون) والمعطف (للبالطو).

02/ تطور الأدب العربي:

إن نضوج عوامل الوعي ونموها قد أتى كله وظهرت آثاره إذ ساد التطور مناحي الحياة جميعا منذ أن انبثق عصر النهضة.

أولا: الشعر

(أ)- مراحل تطور الشعر:

فالشعر في منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي حتى منتصف القرن العشرين قد مر بمرحلتين:

*الأولى: مرحلة الإحياء التي اصطلح على تسميتها بالمدرسة الكلاسيكية

*الثانية: مرحلة التجديد وتشمل مدارس التجديد الرومانسي المتمثلة في مدارس الديوان ومدرسة المهجر

إن شعراء المرحلة الأولى قد تباينوا ثقافة وأغراضا وأساليب لذالك استحسن النقاد تصنيفهم إلى طائفتين:

الطائفة الأولى:

الشعراء الذين عاشوا على التراث العصرين المملوكي والعثماني وهو ما يعرف بعصر الجمود الأدبي وقد اقتصر شعرهم على المدح والرثاء والأحاجي والتهاني وهي الأغراض التي هيمنت على شعر العصرين المذكورين إذ كان الشعر آنذاك في معظمه يتخذ وسيله للتكسب والتقرب من ذوي الجاه والسلطان وكان بديهيا والحالة هذه إذ يغلب على أساليبهم التكلف والمحسنات اللفظية التي ازدحمت بها قصائدهم فصارت هدفا في ذاتها ولم تعد وسيله إلى تحسين الأسلوب وكان ابرز شعراء هذه الطائفة: أبو النصر، حسن العطار، على درويش وغيرهم.

الطائفة الثانية: (مدرسة الإحياء الكلاسيكية)

وأصحاب هذه الطائفة أولئك الشعراء الذين أتيح لهم قدر من الثقافة الجديدة واستيقظت فيهم المشاعر النفسية والوطنية والاجتماعية والسياسية فظهرت في شعرهم بعض ملامح التجديد وهؤلاء يمثلون مدرسه البعث والإحياء إذ كانوا يرون أن انجح وسيله للنهوض بالشعر العربي هي العودة إلى التراث العربي بملامحه الأصلية واستلهامه وتمثل خصائصه الفنية والموضوعية وبعث الأمجاد العربية التي تصدت لأعداء الأمة والهدف من ذالك هو بعث روح التحرر والتجديد ومواجه الغزو الثقافي والسياسي الأجنبي وقد ساعدهم في ذالك إنشاء دار الكتب المصرية وتكوين جمعية

المعرفة، وقد عملتا معا على إحياء كثير من كتب التاريخ والأدب العربي ونشر دواوين الشعراء وجمعها بعد أن كانت متفرقة في المكتبات الخاصة ومكتبات المساجد وقد حمل لواء هذه

المدرسة الشاعر محمود سامي الباروي الذي اتبع خطوات فحول الشعر العربي الزاهرة خاصة العصرين العباسي والأندلسي وقد جعل من أبي تمام والبحتري والمتنبي وابن زيدون وابن خفاجة وغيرهم أمثلة يحتذى بها .

وقد تعزز وضع هذه المدرسة بظهور شعراء كبار بعد ذالك مثل إسماعيل صبري، عائشة التيموري محمد عبد المطلب، احمد شوقي حافظ إبراهيم، احمد محرم و محمود غانم ومن نهج

نهجهم وتقصى أثرهم كما حافظ هؤلاء على روح الشعر العربي شكلا ومضمونا إذ حافظوا على عمود الشعر وجزالة الألفاظ وغزاره المعاني وتحرروا من قيود المحسنات اللفظية والتزموا الصورة الشعرية البيانية ولذالك سموا بمدرسة المحافظين البيانين وكان العصر غالبا مقتصرا على تجديد الموضوعات وحسبما تقتضيه متطلبات العصر والظروف السياسية والاجتماعية التي تمر بها الشعوب العربية وكان من البديهي أن أغراضهم الشعرية كانت متنوعة قديمه وجديدة.

(ب)- أغراض الشعر العربي الحديث و تطورها:

*الأغراض التقليدية:

المدح: نهج شعراء هذه المدرسة نهج شعراء المدح السابقين في الثناء على الممدوح وتعداد كريم صفاته والتغني ببطولاته وفضائله لكن مدح الحكام خفت بظهور زعماء جدد هم زعماء الوطنية والأحزاب السياسية

الرثاء: وقد تطور الرثاء تطورا نوعيا إذ لم يعد يقتصر على ذوي الجاه والسلطان بل تجاوز ذالك إلى الشخصيات الدينية والوطنية المعبرة عن وجدان الأمة وتوسع الرثاء حتى شمل رثاء المدن والمناطق المنكوبة بالاحتلال واعتداءات المحتلين

الغزل: حظيت الجوانب العاطفية بنصيب موفور عند شعراء هذه المدرسة حيث أنهم ادخلوا على هذا الغرض شيئا من التغير والتطور إذ تجاوزوا وصف المظاهر الشكلية إلى الانفعال بأسرار الجمال والبحث عن جمال النفس أي البحث عن جوانب عاطفيه حقيقية

الوصف: لم يعد الوصف عند شعراء هذه المدرسة قاصرا على الشعراء والتفاعل مع تلك الطبيعة بل تجاوز ذالك إلى بعث الحركة والحياة في الجمادات ووصف معارك التحرير وشهدائها

***الأغراض الجديدة:**

مرت بالوطن العربي أحداث وظروف جعلت الشعراء يتفاعلون معها وظهور أغراض جديدة تلاءم التوجهات الإسلامية والقومية وهي توجهات رأى فيها الشعراء وقودا لمعارك التحرير ضد المحتل الأجنبي وربما كان لثقافتهم الأجنبية اثر في تزكية روح التجديد ومن أهم هذه الأغراض ما يأتي:

الشعر التاريخي: فالعرب في هذه الفترة بحاجه إلى إحياء ذكرى أمجادهم والارتباط بماضيهم العريق ولذالك كان لابد أن يحظى التاريخ بعناية الشعراء لإيقاظ الهمم وبعث الثقة بذالك الماضي الذي عاشت الأمة فيه أجل أيامها

الشعر الوطني: نشأت هذه النزعة الوطنية مصاحبة لثقل كاهل الاحتلال على الأمة فنما وعي قومي ووطني تمثل في كثير من قصائد شعراء هذه الحقبة الزمنية من أمثال احمد

شوقي، حافظ إبراهيم، احمد محرم، الزهاوي والرصافي، وكان لهؤلاء دور بارز في مقاومة الاحتلال والتحريض عليه كقول الرصافي متهكما بحال الأمة

يا قوم لا تتكلموا *^* إن الكلام محرم

ناموا ولا تستيقظوا *^* ما فاز إلا النوم

دعوة الإصلاح الاجتماعي الإسلامي: صاحب الاتجاهين السابقين اتجاه ثالث يرى أن الإصلاح الاجتماعي والسياسي لا يستقيم إلا بإذكاء الروح الإسلامية لدى الشعوب العربية ولذالك عني الشعراء مثل البارودي وشوقي وحافظ ومحمود غانم وغيرهم بالتاريخ الإسلامي والمدائح النبوية وإصلاح وضع المرأة وتبني قضايا الأمة.

الشعر التمثيلي:ظل هذا النوع من الشعر مجهولا في أدبنا العربي حتى نظم احمد شوقي في السنوات الأخيرة من حياته ست مسرحيات هي:

مصرع كليوباترا،

قمبيز،

على باك الكبير

مجنون ليلى

عنترة

والست هدى

والأخيرة ملهاه مصريه

وكان اقتحام شوقي لهذا المجال فتحا كبيرا وجديدا لفن من فنون الشعر العربي بقصد مقاومه تيار العامية والذي طغى على المسرح العربي فجاهد شوقي هذا التيار العامي واستطاع أن يحد من طغيان العامية على خشبه المسرح إلى حد كبير

أما عن تطور الأساليب عند شعراء المدرسة الكلاسيكية فقد كان لكل من هؤلاء الشعراء شخصيته وظروفه وثقافته ومن ثم أسلوبه الأدبي ومن معالم هؤلاء الشعراء الأتي:

– إن هؤلاء الشعراء حافظوا على المعاني العامة التي تشكل القيم الشعرية للقصيدة العربية لكنهم تصرفوا في المعاني الجزئية

–اتسمت قصائدهم بنوع من التطور

–تأثر شعراء هذه المدرسة بالمعجم اللفظي للشعر القديم

– قلد الشعراء في هذه المرحلة الشعر العربي القديم في أساليبهم وتعبيراته وصوره

وقد تميزت السمات الأساسية للمدرسة الكلاسيكية بـ:

– العناية بالأسلوب والصياغة والابتعاد عن الأخطاء اللغوية والركاكة الأدبية التي سادت الشعر

العربي قبل عصر النهضة

– استخدام الشكل العروضي المعروف بالشعر العربي القائم على الوزن والقافية

– استخدام الشكل والموضوعات القديمة مع إضافة بعض مظاهر التجديد التي تقتضيها ظروف العصر

– ربط الشعر بالمجتمع بتصوير آلام الأمة وأملها ومعالجة مشكلاتها

ثانيا: النثر

قبل الحديث عن النثر في العصر الحديث ينبغي إلقاء نظرة سريعة عن حالته قبل هذا العصر، إذ تجمع كل الكتابات على أن النثر لم يكن أحسن حالا من الشعر حيث كانت الصناعة اللفظية في عصر الأتراك العثمانيين تحتل المحل الأول من أساليب

الكتاب وكان السجع هو اللون الغالب في أساليبه الأمر الذي جعل المعاني تضيع في زحمة هذه الأسجاع ولا يكاد القارئ يلمح المعنى من بينها إلا كما يرى الرائي وميض الجمر من بين الرماد المتكاثف فالسجع سابق والمعنى لاحق وهو عين الأسلوب المتكلف ومنتهى التصنع في الكتابة.

(أ)– مراحل تطور النثر:

المرحلة الأولى:

في النصف الأول من القرن التاسع عشر مرحلة التقليد وهو امتداد للعصرين المملوكي والعثماني وكان النثر فيه محدود الغرض تافه الفكرة ركيك الأسلوب مليء بالمحسنات البديعية المتكلفة مع استمرار السجع والصور الخيالية المملة

المرحلة الثانية :

انبلج فجر العصر الحديث في القرن العشرين مرحلة الازدهار فكثير من العوامل ساعدت على تطوير النثر وإخراجه من قيود اللفظ المتكلف، وقد كانت الثورة العربية من بين العوامل التي جعلت النثر يعرف لنفسه إشراقه جديدة بظهور جماعة من الرواد أمثال جمال الدين الأفغاني وتلاميذه أمثال عبد الله النديم ومحمد عبده وكذا زعماء الحركة الوطنية من أمثال مصطفى كامل ومحمد فريد، كما نلمس في أسلوب هؤلاء الكتاب الرغبة في التخلص من علة المحسنات البديعية التي لا طائل منها والتي يضيع المعنى الشريف بين ثناياها.

تنوعت فنون النثر فشملت المقالة والقصة والمسرحية....الخ ومالت الأفكار إلى التجديد والابتكار والتحليل والترتيب وتحرر الأسلوب من المحسنات والمفردات الغريبة كما اتسم بالسهولة والوضوح

فقد ظهرت لذلك مدرستان هما:

مدرسة المحافظين:

وقد اهتموا بقوة الأداء وجمال الصياغة مع الاهتمام بالفكرة وأكثر روادها من ذوي الثقافة العربية فقد اهتموا بعرض القضايا العربية الإسلامية كما دافعوا عن تراثنا الإسلامي وأمجادنا

مدرسة المجددين:

وهم من الرواد الذين تأثروا بالثقافة الغربية وآدابها فأتوا إلى العربية بالجديد من الفكر والأساليب واهتموا بالنقد الأدبي والوضوح وعمق الفكرة والميل إلى التحليل كما عالجوا الفنون الحديثة في النثر كالقصة والمسرحية ومن رواد هذه المدرسة طه حسين وتوفيق الحكيم

(ب)- تطور فنون النثر فى العصر الحديث:

1- المقالة:

لم يعرف العرب قبل العصر الحديث فن المقال في نثرهم، وإنما هو فن غربي أصيل جلبته إلينا الصحافة حين ظهرت في العصر الحديث وكل ما عرفه العرب في تراثنا الأدبي القديم وهي أطول من المقالة ولها نمط خاص من الصناعة والأسلوب كرسائل الجاحظ وغيره من الكتاب، وهناك فرق كبير بينهما: فالرسالة خاصة تكتب لصنف معين من المثقفين، أما المقالة فهي للجمهور، لأنها تكتب على صفحات الجرائد ليقرأها العام والخاص.

ومن ثم فإن المقالة صناعة العصر الحديث، ظهرت بظهور المطبعة والصحافة، وهي تتميز بتوخي السهولة والوضوح ليقف عليها عامة القراء، كما أنها تلتمس الأسلوب السهل الميسور، ويختار كتابها الألفاظ المعروفة للخاصة والعامة، وقد كان للصحافة

أثر بالغ في تحديد هذه المميزات لأنها وعاء المقالة والوسيلة التي تقدم بها إلى القراء.

وقد كان لتطورنا السياسي والاجتماعي منذ أواسط القرن التاسع عشر أثر بالغ في تنويع فن المقالة فكان منها المقال الإصلاحي والسياسي والاجتماعي والفلسفي والأدبي والنقدي.

فقد ظهرت مقالات إصلاحية سياسية واجتماعية لجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ومصطفى كامل كما نشر قاسم أمين مقالاته عن تحرير المرأة في جريدة المؤيد سنة 1900.

أما المقالات الأدبية الخالصة فلم تظهر على صفحات الجرائد إلا في أوائل القرن العشرين ومن كتابها مصطفى لطفي المنفلوطي ثم بعد ذلك تدفق سيل من المقالات الأدبية بأقلام طه حسين وهيكل الرافعي ومن جاء بعدهم.

2- القصة الطويلة: (الرواية)

القصة الطويلة أو الرواية المعاصرة ليست فنا غربيا محضا، فقد كانت للعرب قصص في العصر الجاهلي وهي التي كانت تحكي أيام العرب ووقائعهم وحروبهم كما كانت لنا ملاحم في صدر الإسلام والعصر الأموي فقد ظهرت القصة العربية الخالصة وكانت بعضها بلغات ولهجات محلية كمقامات بديع الزمان الهمذاني في القرن الرابع وحاكاه بلغاء الكتاب من بعده.

وفي أيام المغول وعصر المماليك ظهرت ألوان من القصص الشعبي المشهور كقصة الظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن وذات الهمة وفيروز شاه هذا بالإضافة إلى قصة عنترة وأبي زيد الهلالي وألف ليلة وليلة.

وفي أواخر القرن التاسع عشر من العصر الحديث حين نشطت حركة الترجمة، ظهرت قصص مترجمة عن الأدب الغربي كقصة مغامرات تلماك التي ترجمها رفاعة رافع الطهطاوي رائد الترجمة الحديثة

وفي أوائل القرن العشرين ظهرت محاولات جديدة في التأليف القصصي تدور حول محاكاة التاريخ القصصي وكان فارس هذا الميدان جورجي زيدان، ولكن قصصه كانت أقرب إلى الحبكة التاريخية منها إلى التصوير القصصي.

وبعد الحرب العالمية الأولى ظهرت أول محاولة في القصص الحديث حين حاول الأدباء أن يبتكروا ذلك ابتكارا دون ترجمة، فتنوعت هذه المحاولات الفنية فمن الأدباء من حاول النسج القصصي ولكنه في إطار قديم من البلاغة اللفظية والسجعة مثل محمد المويلحي في حديث عيسى بن هاشم ومنهم من حاكى التاريخ القصصي في تراثنا بصورة جديدة متحررة من النسج القديم سواء في الاسلوب او الموضوع مثل محمد فريد أبو حديد واحمد باكثير وعلي الجازم.

هذه الألوان السابقة وعلى الرغم من ضخامة المجهود الذي بذله منشئوها لا تعتبر قصصا من النوع الإنشائي المبتكر وإنما هي أمشاج من المحاكاة والتصوير، أما أول كاتب قصصي مبتكر هو محمد حسين هيكل في قصته المشهورة زينب ألفها سنة 1913 وهو في فرنسا وفيها نلحظ الابتكار في الأسلوب، ثم تلاه طه حسين فأخرج الأيام، دعاء الكروان، شجرة البؤس وشهرزاد بطلة ألف ليلة وليلة، وآخرون مثل المازني في قصة إبراهيم الكاتب وعود على بدء ونلاحظ مثل ذلك عند العقاد في سارة.

3- القصة القصيرة:

والقصة القصيرة تختلف في تاريخها عن القصة الطويلة كل الاختلاف وعلى حين كانت القصة الطويلة ممتدة من الجذور في أعماق الأدب العربي، إن القصة القصيرة تعتبر أوربية محضة أخذناها عن الغرب مترجمين ومحاكين.

ويرجع تاريخ القصة القصيرة في أوربا إلى أوساط القرن التاسع عشر وأشهر مدارسها:

- **مدرسة جي دي موباسان الفرنسي المتوفى سنة 1851م فهو أول من كتب قصة قصيرة وأكملت على يديه في الغرب**
- **مدرسة تشيخوف الروسي وقصصه تعالج شريحة من قطاع وتسمى لحسة من الحياة ولا يشترط فيها المراحل المعروفة في القصة وهي البداية والوسط والنهاية.**
- **مدرسة بلزاك وتعتمد على التحليل النفسي وهو وصف النفس البشرية والنزعات والدوافع وتحليل أشخاص الرواية**

وفي القرن العشرين ظهرت:

- **مدرسة سومرت ست موم**
- **أميلي ديطنسون**
- **ارنست هيمنقواي**

ومن هنا نستدل أن ريادة القصة القصيرة منسوبة إلى الغرب عامة و فرنسا بصفة خاصة.

وهنا يحق لنا أن نسأل: كيف نشأت القصة القصيرة في مصر والشرق العربي؟ ولسنا نشك أن المحاكاة الفنية هي سبيل هذه النشأة وليس الخلق والإبداع. وأكثر مؤرخي القصة القصيرة وناقديها يعتقدون ان محمد تيمور هو أول واضع للقصة القصيرة في مصر ولكن المنهج العلمي الحديث أثبت خلاف هذا الزعم.

فقد مرت القصة القصيرة عندنا بثلاث مراحل هامة:

* المرحلة الأولى: وهي تمثل "مدرسة السفور" سنة 1915م ومن كتابها القصاصين محمود عزي وكان مديرها عبد الحميد حمدي

* المرحلة الثانية: المدرسة الحديثة في القصة سنة 1920م وكانت تضم أعضاء كثيرين منهم: محمد تيمور، طاهر لاشين ويحيى حقي.

* المرحلة الثالثة: مدرسة محمود كامل المحامي.

وقد أثبت الأديب علي كامل فيضي في بحث أدبي اطلعنا عليه بعد دراسة طويلة عكف عليها في مجلة السفور أن محمود عزي هو رائد القصة القصيرة في مصر وأنه تأثر بالقصاص الفرنسي جي دي موباسان.

ولكن نقاد القصة القصيرة ومؤرخيها يجمعون على ان محمد تيمور هو رائد القصة القصيرة في مصر. ومن هؤلاء يحيى حقي في كتابه "فجر القصة القصيرة" ومحمود تيمور في "قصص ومسرحيات" وعبد العزيز عبد المجيد في "الأقصوصة في الأدب العربي الحديث" وآخرون.

ويدافع الأديب علي فيضي عن وجهة نظره بأن قصص محمد تيمور لم تظهر إلا في سنة 1917م بالإضافة إلى أن القصة كانت أشبه باللوحات الفنية منها إلى مواصفات القصة الحقيقية فأول قصة قصيرة مكتملة ظهرت في مصر على صفحات مجلة السفور كانت لمحمود عزي وذلك في سنة 1915 وأول قصة له اسمها علي وسميرة ثم تتابعت قصصه في مجلة السفور فنشر ثلاث عشرة قصة قصيرة حتى سنة 1923م وقد عالج القصة الواقعية بأسلوب رومانسي على نسق القصة الموباسنية أي انه كان يشترط في هذه القصص أن يكون لها بداية ووسيط ونهاية غير متوقعة مع عنصر التشويق.

ومن ذلك نستخلص أن القصة القصيرة الغربية عند جي دي موباسان وان محمود عزي كان أول من عالج هذا الفن على صفحات مجلة السفور ثم تلاه محمد تيمور وتتابعت القصص القصيرة في المدارس الثلاث.

4- المسرحية:

والمسرحية في نثرنا المعاصر فن غربي أصيل لم نألفه قبل العصر الحديث وربما كان أول عهدنا بالمسرحية مع مشرق الحملة الفرنسية على مصر فقد أنشأت الحملة مسرحا للتمثيل كانت تمثل عل خشبته الروايات الفرنسية كل عشر ليال. ولكن المسرحيات المصرية لم تظهر إلا في عصر إسماعيل حين أنشأ دار الأوبرا وظهر مسرح يعقوب صنوع الذي كان يلقب ب"موليير مصر".

في أوائل النصف الثاني من القرن العشرين نوابغ التأليف المسرحي يتقدمهم شيخهم توفيق الحكيم ونجح الحكيم في مهمته بسبب تمكنه من الثقافة الغربية وإتقانه الفرنسية وهي لغة المذاهب الأدبية المعاصرة. ومن ثم لقيت مسرحياته نجاحا منقطع النظير بل وأكثر من ذلك فإن أصدقاءه والمعجبين به من أدباء الغرب اخذوا يترجمون بعض مسرحياته ويمثلونها في مسارحهم.

ومن صناع المسرحيات أيضا محمود تيمور ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وعادل غضبان.

الخاتمة:

وفي الختام يتضح لنا أن الحال الأدبي قد تبدل في أواخر العقد الأخير من القرن الثامن عشر استنادا إلى حركة التاريخ، إذ أفاق من سباته وتحرر من جموده وبفضل هذه النهضة استعاد الأدب حيويته ونضارته وأصبح عاملاً من عوامل تكوين الأمة وعاملا من عوامل تقدمها وازدهارها. وهذا راجع لأدباء وشعراء في جميع الميادين

الذين رفعوا الأدب العربي ووضعوه محل ما يجب أن يوضع ولكن مع مرور الوقت وتسابق العصور لا نزال نحتاج وسنظل نحتاج إلى أدباء مثلهم للإبقاء على الفن العربي لمكانته ومحافظته والاعتناء بأساليبه وأغراضه ومعانيه و دائما رونقه وجماله.

هذا باختصار ما كانت عليه حالة الأدب العربي وأهم عوامل قيامه.

المدارس الشعرية وملامحها

مدرسة الإحياء:

وتمثلها مجموعة من الشعراء المبدعين (كالبارودي وشوقي وإسماعيل صبري والزهاوي والرصافي..)، ممن ظهروا في بداية العصر الحديث، أو ما سمي بعصر النهضة ، وأسسوا لتقاليد شعرية، جوهر إنجازها الأساس يكمن في إحياء الصورة الفنية الرائعة لبنية القصيدة العمودية العربية، كما كانت عليه في عصور ازدهارها الماضية، منذ نشأتها الأولى في العصر الجاهلي، ومرورا بالعصور اللاحقة الإسلامية والأموية والعباسية، حتى سقوط بغداد على يد التتار. أي أن ظهور هذه المدرسة ارتبط بالاتصال المثمر مع الشعرية التراثية العربية، عبر أشكال عدة، لكن فلسفة الاتصال ترتكز بنحو خاص على إعادة الاعتبار للشعر، بوصفه هوية للذات العربية، وليس مجرد لعبة عروضية، كما عانى الشعر من هذه التهمة في عصور الانحطاط. وفي الوقت نفسه حاولت تجربة الإحيائيين الانفصال قليلا عن الشعرية التراثية من أجل الاقتراب من تجارب أخرى جديدة، تخص الذات في إطارها الاجتماعي المعيش، والآخر الغربي وما قدمه من ثقافة أدبية وعلمية ومعرفية، جذبت هؤلاء الشعراء إلى محيطها وأقنعتهم بوجود منافذ أخرى لإحياء الشعر العربي غير موجودة في فضاء الشعرية التراثية القديمة.

إن المنجز الشعري لمدرسة الإحياء كان محطة مهمة في تاريخ الشعرية العربية، استطاع أن التراثية، وفي الوقت نفسه يضع الخطوات الأولى لإيجاد شعرية ذات ملامح جديدة، يمكن للمدارس التي جاءت بعدها أن تطور هذه الخطوات وتوسع الملامح باتجاه التأسيس لشعرية عربية معاصرة وحديثة، تعترف بأهمية المنجز الإحيائي لكنها لا تقف عند حدوده، بل تتجاوزها إلى ما هو جديد في الشكل والمضمون.

إن مجرد إحياء الشعراء لجماليات القصيدة العمودية القديمة في بنية قصائدهم، يعد منجزا تجديديا بالقياس إلى ما كان مهيمنا في بداية عصرهم أو العصور التي سبقته، ذلك أن الإحياء كان التفاتة ذكية جدا من هؤلاء الشعراء لإعادة الثقة بين الجمهور والشعر، بعد أن خسرها بسبب التدني في المستوى الفني، الذي أصاب معظم النماذج الشعرية التي قدمت له في الفترة التي سبقت عصر النهضة. ويبدو لنا أن ذلك هو جوهر منجزهم الشعري الذي تجاوز بهم عتبة الإحياء بالمعنى التقليدي المتعارف عليه، من بعث الشعر القديم في جسد القصيدة العمودية التي يكتبونها.

لقد أعاد الإحيائيون إلى الشعر مكانته الفنية، ومنزلته الاجتماعية والفكرية، وأقنعوا الجمهور بفاعلية الشعر في التغيير والثورة على الواقع المتردي، وجعلوا من الشعر أداة مهمة في محاربة الجهل والظلم والتخلف، ووسيلة تربوية نافعة، واقتربوا من موضوعات ذات حساسية اجتماعية وفلسفية ودينية، وصرحوا بآرائهم بجرأة، وخاضوا معارك نقدية وفكرية مع هذا الطرف أو ذاك أو فيما بينهم، ووظفوا الصحافة لتكون منبرا لصوتهم الشعري، ونقاشاتهم الفنية والأدبية والاجتماعية، وفعلوا ذلك كله بقناعاتهم الشخصية التي اختلفت بين شاعر وآخر، لاسيما في المواقف السياسية التي فرقتهم، بين شاعر معتدل مثل حافظ إبراهيم، وآخر ثوري متمرد مثل الزهاوي، وانطلاقا من اختلافهم في الاتجاهات الفكرية والبيئات التي نشأوا فيها، فشاعر مثل شوقي نشأ وعاش في القصور مقربا من السلطة لا بد أن يختلف عن شاعر آخر مثل الرصافي عاش في بيئة

شبه شعبية، ولم يكن على وفاق مع السلطة على الرغم من انخراطه في العمل البرلماني.

ومثلما جدد الإحيائيون في المضامين، فإنهم جددوا أيضا في الشكل، فحرض بعضهم على الثورة على القافية الموحدة، وآخرون تمردوا على اللفظة التراثية المعجمية، فاقتربوا من اللفظة اليومية المعاصرة، وفتحوا بنية الشعر بنحو واسع على فني القص والمسرح، فوظفوا منهما بعض التقنيات الفنية كالسرد والحوار والوصف، ومنهم من جذبته تقنيات الحضارة الجديدة، فأقحم في قصائده بعض المفردات الدالة عليها، ومنهم من قرب الشعر من النثر استجابة لوظائف الشعر الأخرى التوصيلية والتعليمية، فكان ذلك أمرا خطيرا، لأنه فرض على الشعر تقديم تنازلات فنية وجمالية تخص وظيفته الأولى (الشعرية)، التي تعرضت للتراجع أمام الوظائف السابقة.

ولعل أكثر ما يميز تجارب الإحيائيين، كونهم لم يفصلوا بين تجاربهم الحياتية وعالم الشعر، فنجد صدى تلك التجارب ومتغيراتها يتردد في عوالمهم الشعرية، ويترك أثرا كبيرا وواضحا في بنيتها، فالفخامة اللغوية التراثية التي كانت تصدح بها حنجرة البارودي في قصائده الحماسية في الفخر أيام ثورة عرابي والنفي، تزول، لنرى لغة أخرى ناعمة وعذبة، تتجلى في قصائد حنينه إلى مصر، أو مراثيه لأحبته وهو في المنفى. أما شوقي فإن شعره في القصر ليس كشعره في المنفى أو بعد عودته إلى مصر، كما أن شعره الموجه إلى الأطفال يختلف كثيرا عن شعره في المدائح والمناسبات. ومما ساعد شعراء مدرسة الإحياء على تحقيق هذه العودة القوية للشعر إلى فضاء الحياة الثقافية العربية، كونهم مثقفين ثقافة عميقة تمتد إلى التراث الأدبي العربي من جهة، ومن جهة أخرى تنفتح على مستجدات الفكر الجديد، أو الأجنبي. وكثيرا ما حاولوا تحقيق التوازن بين مرجعية ثقافتهم التراثية، ومرجعية ثقافتهم المعاصرة أو الأجنبية.

مدرسة الديوان:

تشكلت هذه المدرسة من ثلاثة شعراء هم العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، وسميت بهذا الاسم نسبة إلى كتاب (الديوان في الأدب والنقد) الذي أصدره العقاد والمازني في سنة 1921، وقد تضمن الكتاب آراء نقدية جديدة تأثرت بالنقد الانكليزي الرومانتيكي. وبتأثير ذلك الأمر دعت مدرسة الديوان إلى أفكار جديدة في الشعر والنقد بالقياس إلى عصرهم، ومن ذلك دعوتهم إلى توخي الصدق الفني في الشعر، لأن الشعر هو التعبير الحر الجميل عن الشعور الصادق، بغض النظر عن الموضوع الذي يعبر عنه، سواء كان الموضوع صغيرا أو كبيرا، ذاتيا أو جماعيا، ولذلك كتب العقاد ديوانه (عابر سبيل) الذي تناول مشاهد من الحياة اليومية، ونادوا بضرورة توافر الوحدة العضوية في القصيدة، والنظر إليها بوصفها بنية حية كاملة مثل الجسم الإنساني، لكل عنصر دوره ووظيفته الأساسية، بحيث إذا فقد هذا العنصر أو تغير دوره، أصاب البنية التي ينتمي إليها الاضطراب، ولذلك اعتمدوا على التعبير بالصور لتوفير الوحدة العضوية، أي النظر إلى القصيدة من حيث هي شيء كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة، وربما يتمثل ذلك مثلاً في قول العقاد:

إذا شيعوني يوم تقضى منيتي

وقالوا: أراح الله ذاك المعذبا

فلا تحملوني صامتين إلى الثرى

فإني أخاف اللحد أن يتهيبا

وغنوا، فإن الموت كأس شهية

وما زال يحلو أن يُغَنَّى ويشربا

ولا تذكروني بالبكاء، وإنما

أعيدوا على سمعي القصيد فأطربا

واهتموا في تشكيل الصور بالخيال، لأنه يساعد على النفاذ إلى طبيعة الحقيقة، وهو وسيلة للمعرفة تحول الأشياء وتنفذ من خلالها. والخيال لديهم يتناول الحقائق ليبعثها من جديد، وهو يقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلب الشاعر وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة. ويرى العقاد أن هذا الخيال يقوم بتجسيم للأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور، فالصورة لدى العقاد تمر بمرحلتين؛ الأولى إدراك من الخارج إلى الداخل والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج بعد أن تجري على المدركات عملية الإدراك الحسي التحولي في الذاكرة، وأفاد العقاد كثيرا من آراء كولرج الذي قسم الخيال إلى نوعين؛ أولي عام وآخر ثانوي خاص، وهو الذي يستمد منه الشعر صوره. كما اهتم شعراء الديوان بعلاقة الصورة الشعرية بالرمز ورأوا أن الشعر لا يستغني عن الوحي والإشارة، وأن أبلغه ما يجمع الكثير في القليل. وأكد شعراء الديوان أن الجمال نسبي وذاتي في الفن والطبيعة، ومعنوي في غايته ومضمونه، وأن الأشكال لا تعجبنا وتجمل في نفوسنا إلا لمعنى تحركه فينا، أو لمعنى توحي به إلينا، كما أكدوا على دور العاطفة في صياغة التجربة الشعرية بصدق عميق في الإحساس، لأن العاطفة لا تتحقق إلا من خلال الصدق الذي يتميز بالعمق. فالشعر لديهم ذاتي عميق الذاتية، بعيد عن الأريحيات الوطنية، بل هو حديث النفس الإنسانية التي تجسد كل ما بداخلها من وساوس وهموم وتطلعات وآمال وطموحات، كما تترجم ما يتصل بالحياة وكنهها والكون وألغازه الخفية.

أما من حيث الموضوعات، فإن شعر مدرسة الديوان اهتم بالموضوعات الوجدانية العاطفية التي تخص المشاعر الذاتية، في الحب والهموم الشخصية، ومال الشعراء إلى الطبيعة هرباً من قسوة الحياة المادية في المدينة، فاتحدوا على طريقة الرومانسيين برموز الطبيعة وأسقطوا مشاعرهم عليها، فكان الخريف رمزاً لنهاية الحياة، أو نقاءً دالاً على الحقيقة العارية، فمثلما تتجرد الأشجار من أوراقها يتجرد الإنسان لحظة أزمته من كل ما علق به من ماديات، ولذلك نظروا إلى الحب وعذاباته كمرحلة لتطهير الذات،

فبالغوا أحيانا في وصف المرأة كملاك طاهر ينقذهم من أزماتهم الروحية، وأحيانا رأوا فيها عكس هذه الصورة، وفي قصائد أخرى هرب شعراء الديوان إلى الطبيعة للتأمل فيها كمعبر فلسفي نحو فهم الحياة والموت والمسائل الروحية والفكرية. ونرى ذلك خاصة عند شكري الذي يعد الشاعر الأبرز لمدرسة الديوان، كونه قدم قصائد أنضج فنيا من زميليه العقاد والمازني، اللذين اتسم شعرهما بشيء من الجفاف والتكلف، ولعل أفضل ما قدمه العقاد في الشعر هو تنبيهه إلى الشعر الذي يتناول الموضوعات اليومية، وما عدا ذلك فإن العقاد خدم مدرسة الديوان بنقده أكثر مما خدمها بشعره. كما واصلت جماعة الديوان التجريب العروضي بالشعر المرسل، والبحور المجزوءة، وبعض التشكيلات الإيقاعية الجديدة التي لم تستطع التخلص من هيمنة العروض العمودي. في حين قدموا للغة الشيء الكثير باقترابهم من اللغة الرمزية، أو اللغة العادية أحيانا. ونستطيع أن نقول إن أفضل منجز للديوان هو إعادة الاعتبار للذات الشاعرة الفردية والتأكيد على حضورها الشخصي الإنساني المميز في اختيار الموضوعات والمفردات والصور ، فضلا عن إعلاء شأن الجانب العاطفي في الشعر الذي أضفى على قصائده صدقا فنيا عاليا.

إن فهم المنجز الشعري لمدرسة الديوان، لا يمكن أن يتم إلا بموضعتها في الفترة التي ظهرت فيها في بداية العقد الثاني من القرن العشرين، الذي شهد في مصر تقلبات سياسية واجتماعية، تركت أثرها في نفوس شعراء الديوان المنحدرين من أصول طبقية متوسطة، لم تكن تجد في الطبقة الارستقراطية الحاكمة ما يمثل طموحاتها في التغيير والتثوير وإعلاء شأن الفرد الذي كان مهمشا، فكان منقذهم من هذه الأزمة الفكر الرومانتيكي الذي تشبعوا به بحكم ثقافتهم الانكليزية العميقة الأدبية والنقدية.

مدرسة أبولو:

مدرسة أدبية شعرية، أسسها في مصر الشاعر أحمد زكي (أبو شادي) في سنة **1932**، فضلا عن إصداره مجلة بالاسم نفسه (مجلة أبولو)، وقد استعار هذا الاسم (أبولو) من

الأساطير اليونانية التي تزعم – حسب معتقدات الإغريقيين – إن أبولو هو رب الشعر والموسيقى، وكأن المدرسة أرادت بهذا الاسم العالمي، التعبير أيضا عن انفتاحها على الثقافات الأخرى غير العربية، فضلا عن الإيحاء بعدم تعصبها لنوع من الشعر ضد آخر، لان أبولو عند اليونانيين لم يكن يفرق بين شعر وشعر، ولا بين مذهب فني وآخر، ولذلك كانت مدرسة أبولو مدرسة للشعراء كلهم من مصر ومن غيرها من الدول العربية، ومن الشعراء الكبار والشباب، ومن القدامى والمجددين. وانطلاقا من هذه الفكرة جعل أبو شادي أحمد شوقي رئيسا فخريا للجماعة عند تأسيسها، والتي صارت فيما بعد مدرسة شعرية لها أعلامها وخصائصها الفنية ومنجزاتها، وقد ضمت أبولو عددا كبيرا من الشعراء المصريين والعرب، أهمهم: أبو شادي، وإبراهيم ناجي، وخليل مطران، وصالح جودت، ومحمود حسن إسماعيل، وعلي محمود طه، وأبو القاسم الشابي، وحسن كامل الصيرفي، ومصطفى السحرتي، والهمشري. ولخصت أبولو أهدافها بما يأتي:

السمو بالشعر العربي والرقي بمستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وماديا، والدفاع عن مصالحهم، ونشر نتاجاتهم، ومناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر، ومحاربة الزعامات الأدبية، ونبذ التحزب لشاعر أو لأديب معين دون الآخرين.

مثلما جدد الإحيائيون في المضامين، فإنهم جددوا أيضا في الشكل، فحرض بعضهم على الثورة على القافية الموحدة، وآخرون تمردوا على اللفظة التراثية المعجمية، فاقتربوا من اللفظة اليومية المعاصرة، وفتحوا بنية الشعر بنحو واسع على فني القص والمسرح، فوظفوا منهما بعض التقنيات الفنية كالسرد والحوار والوصف.

مجلة أبولو:

صدرت هذه المجلة في الفترة الممتدة ما بين (1932– 1935)، وهي أول مجلة في العالم العربي حينذاك تخصصت بالشعر ونشره ودراسته ونقده، وفتحت أبواب النشر للشعراء المعروفين، فضلا عن الشعراء الشباب والشاعرات العربيات، وفيما بعد اتسعت أبواب المجلة لتشمل كل نشاط أدبي وفكري. وقد اهتمت المجلة بنحو خاص بترجمة الشعر الأوربي، لاسيما الشعر الانكليزي، ونشرت القصص الشعرية والقصائد الفلسفية الطويلة، وشعر التصوير، والشعر المنثور، والشعر المرسل، والدراسات النقدية العربية والأوربية المترجمة، فضلا عن نشر الدراسات التي تتناول المذاهب الأدبية الغربية، مثل الرومانسية والرمزية، مما أغنى الثقافة الأدبية لدى الشعراء العرب .

وبذلك يكون للمجلة دور الريادة في مد جسور التواصل بين أدباء البلاد العربية، فضلا عن التواصل بين الأدبين العربي والغربي، وتبني الجديد في الشعر والأدب والفكر، وكانت مجلة أبولو بمثابة الدستور المعبر عن مدرسة أبولو واتجاهاتها الأدبية والفكرية والنقدية.

المنجزات الفنية لجماعة أبولو :

1– حققوا في كثير من قصائدهم مفهوم الوحدة العضوية، بحيث لم يعد البيت الشعري هو الوحدة التي ترتكز عليها القصيدة، بل صارت الصورة الكلية التي تصنعها أبيات القصيدة كلها متفاعلة، هي المرتكز الفني فيها، لاسيما في الشعر القصصي لديهم .

2– اختلط في شعرهم تيار الوجدان الفردي بالتعبير الرمزي، ويبدو أن شعراء أبولو تأثروا بالرمزية الغربية، وهذا يعني أنهم استعانوا بالرموز للتعبير الإيحائي عما يدور في أعماق تجاربهم الذاتية .

3- حاول بعضهم ابتكار بحور عروضية جديدة، ومزجوا أحيانا بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة، كما كتبوا الشعر بطريقة الموشحات، والشعر المرسل، والشعر المنثور، فضلا عن محاولاتهم في كتابة الشعر القصصي، والتمثيلي، والاوبريت.

4- استلهموا في أشعارهم الأساطير القديمة، لاسيما اليونانية، وأفادوا من دلالاتها الرمزية المعبرة.

5- اتسع الشعر لديهم لكثير من الموضوعات والخواطر الذاتية والتأملية والفلسفية ذات الطابع الصوفي، أو العلمي. وأضافوا إلى القاموس الشعري كثيرا من الصور والتعابير الرقيقة، مثل: ضفاف الخيال، يد الأطياف، المساء يسرق عطرا، رعشة القمر، حافة الحلم ...

6- دعت أبولو إلى التعبير الأدبي بحرية، من دون قيود أو تقليد للأساليب البيانية القديمة، كما حاربوا الأنانية والفردية والزعامات الأدبية المصطنعة، ودعوا إلى فسح المجال للنشر والكتابة أمام الشعراء جميعا، من دون تمييز بين أعراقهم، أو أعمارهم، أو جنسهم.

7- برز لدى شعراء أبولو الاتجاه العاطفي الذاتي، والاتجاه التأملي، والاتجاه الوصفي، لاسيما وصف الطبيعة برؤية رومانسية تتحد فيها الذات الشاعرة نفسيا مع عناصر الطبيعة بنحو رمزي معبر.

مدرسة المهجر:

ظهر شعراء هذه المدرسة في المهجر بداية العقد الأول من القرن العشرين، بعيدا عن بلدانهم العربية، واستقروا في دول القارتين الأمريكيتين الشمالية والجنوبية، لاسيما في بلدان أمريكا والبرازيل والأرجنتين. ولهجرتهم أسباب عديدة منها: رداءة الأحوال الاقتصادية في بلدانهم العربية بسبب الاحتلال والاضطرابات السياسية، مما دفعهم إلى البحث عن فرص للعيش في الخارج، شجعهم على ذلك توافر وسائل السفر

وأخبار الاكتشافات والمغامرات في البلدان الجديدة، فضلا عن دعايات السياح القادمين منها، كما حفزتهم على الهجرة دعوات المبشرين الأجانب ورغبتهم بنشر المسيحية في بلدان المهجر عبر هؤلاء المهاجرين. ومن المهاجرين الجدد ظهرت مجموعتان من الشعراء نظمتا نشاطاتهما الأدبية تحت مظلة تسميتين؛ الأولى باسم (الرابطة القلمية) في أمريكا، ومن أبرز أعضائها: جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة، ونسيب عريضة، ورشيد أيوب. وفي المهجر الجنوبي ظهرت جماعة (العصبة الأندلسية)، ويتقدمها: ميشال معلوف، وشفيق المعلوف، والشاعر القروي، وإلياس فرحات، وسلمى صائغ، وغيرهم. وأصدرت الجماعتان العديد من الصحف ذات الطابع الأدبي، كما أصدر ميخائيل نعيمة كتابه الشهير (الغربال) عام 1923، الذي يلتقي بأفكاره كثيرا مع كتاب (الديوان) للعقاد والمازني، لاسيما في التأثر بأفكار النقد الرومانتيكي الغربي.

وسارت مضامين الشعر عندهم في اتجاهات عدة، يمكن إيجازها بما يأتي:

1- الاتجاه التأملي النفسي، الذي برز لديهم بفعل الظروف الصعبة التي مروا بها في بلاد الغربة، لاسيما في المرحلة الأولى لقدومهم، الذي استنزف منهم جهدا نفسيا وفكريا كبيرا، من أجل التكيف مع البيئة الجديدة، اجتماعيا، واقتصاديا، وروحيا. ورافق ذلك إحساسهم بالقلق والحيرة والاضطراب. كما شجعتهم على هذا الاتجاه الحرية الفكرية التي تمتعوا بها هناك، وفسحت لهم المجال واسعا للخوض في مسائل فلسفية ودينية، ربما كان من الصعب الاقتراب منها في بيئاتهم الشرقية الملتزمة، التي تمتلك أجوبة عن أسئلتهم وفقا للمعتقدات الدينية السائدة فيها، والتي لم تكن حاضرة بقوة في بلاد المهجر، نتيجة لهيمنة الطابع المادي في مجتمعاتها. ومن ثم وجد الشعراء أنفسهم أحرارا في البحث عن أجوبة للأسئلة التي يطرحونها، وتخص مسائل مثل: وحدة الوجود، والثنائية، والعدمية، والحلول والاتحاد، والإلحاد، والشك، والبحث عن المدينة الفاضلة، والحياة المثالية، والموت وما بعد الموت، والتناقض بين الحق

والباطل، والخير والشر، والجمال والقبح، والخلود والفناء. وخير ما يمثل شعرهم في الاتجاه التأملي النفسي قصيدة (الطلاسم) لإيليا أبي ماضي.

2- الاتجاه الإنساني، الذي جمع الشعراء في المهجر، للصمود في وجه الظروف الصعبة التي تواجههم هناك، فنادوا بالأخوة والمحبة، والوحدة بين الناس من دون تمييز، وجعل الإنسان قيمة عليا، ورفض التفرقة والعنصرية، كما حاربوا الفقر والطبقية، وثاروا على التقاليد السلبية، من إقطاع، وطائفية، وحكم مستبد، متأثرين بما عانوه في أوطانهم، وتواصلا مع ما كان يصلهم من أخبار عن إخوانهم من أبناء شعبهم هناك، وما يعانون من محن وأزمات سياسية واقتصادية.

3- الاتجاه القومي الوطني، الذي عبر عن انتماء الشعراء لأوطانهم، على الرغم من بعدهم عنها، فقد تمسكوا بعروبتهم ولغتهم الأم العربية، ومجدوا مآثر الأمة العربية التاريخية، وكان حب الوطن لديهم يعني الحنين إلى موطن الولادة والنشأة والثقافة الأصيلة، وعبروا عن ارتباطهم بالوطن بالدعوة إلى وحدة البلاد العربية، ومقاومة المحتل والحكام الطغاة، مستفيدين مما توفره لهم بلاد المهجر من حرية في التعبير والانتقاد للواقع السياسي العربي .

4- الاتجاه الوصفي، وظهر لديهم في التفاتهم إلى وصف الطبيعة، وبعض عناصرها المميزة، ذات البعد الرمزي، كالغابات التي وجدوا فيها مهربا من الحياة المادية القاسية في الغربة، وكذلك تعبيرا منهم عن الحنين إلى أوطانهم التي تذكرهم بها الطبيعة الساحرة، وخاصة في لبنان وسوريا، كما جعلوا البحر معادلا رمزيا لنفوسهم المتموجة بين عدة مشاعر، وكثيرا ما مزجوا بين هذا الاتجاه والجانب العاطفي من تجاربهم، فكان وصف الطبيعة مهربا رومانتيكيا لهم من خيانة الحبيبة أو فقدانها، أو مناسبة للمزج بين جماليات الطبيعة والحبيبة معا.

أما في الجانب الشكلي من شعر مدرسة المهجر، فقد جدد شعراء المهجر في مجال اللغة الشعرية، من خلال ميلهم إلى استخدام الألفاظ الشائعة لمستخدمة في عصرهم، والتي تمتاز بسهولة إيقاعها الصوتي، ومناسبتها للموضوع الذي تريد الإيحاء بدلالاته إلى الجمهور ببساطة فنية.

وقلل شعراء المهجر من استخدام الألفاظ العربية القديمة التي تدفع بالمتلقي إلى استخدام المعاجم لفهمها، رغبة منهم في الاقتراب من الواقع اليومي، ومراعاة لمستوى المتلقين العرب في بلاد الغربة، لأن كثيرا منهم لا يمتلكون ثقافة لغوية معمقة، نتيجة لرحيلهم المبكر عن موطن لغتهم العربية الأم، ومن ثم استخدم بعض الشعراء أحيانا ألفاظا عامية أو أجنبية، كما خرقوا مرات قواعد اللغة واشتقاقاتها الصرفية، لكن معظمهم حافظوا على أصالة اللغة وفصاحتها. وتبقى البساطة في التعبير والرقة الغنائية عماد الشعر في المهجر بنحو عام، لاسيما في قصائد الحنين.

وحاول شعراء المهجر تحقيق الوحدة العضوية في قصائدهم التي دعا إليها شاعرهم ميخائيل نعيمة في كتابه (الغربال)، ومن أجل ذلك اتجهوا في قصائدهم من رسم الصور الجزئية إلى رسم الصورة الكلية التي تصور مشهدا كليا أو توضح شيئا مترابطا، حتى تغدو القصيدة كلها لوحة واحدة. كما حققوا في شعرهم ما يسمى ب (وحدة المجموعة الشعرية)، وتعني أن يضم الديوان مجموعة من القصائد ذات طابع معين يكاد يكون مشتركا بين قصائدها، وأصبح له اسم يمت بصلة إلى هذا الطابع، كما نرى في ديوان (الأعاصير) للقروي و(همس الجفون) لميخائيل نعيمة.

اهتم شعراء المهجر بالأوزان القصيرة أو المجزوءة، مما هيأ لهم الطريق إلى فن الموشح، لما فيه من عذوبة موسيقية متنوعة وبساطة، فكتبوا الموشحات على مختلف البحور، وهذا على خلاف ما عهدناه في الموشح الأندلسي الذي كتب على بحور محدودة، كما استخدموا نظام المربعات والمخمسات في كتابة الشعر، وكتبوا كذلك

الشعر المرسل، والشعر المنثور (غير الموزون) الذي جرب كتابته جبران خليل جبران وأمين الريحاني.

مدرسة الشعر الحر:

الشعر الحر هو الشعر الذي يعتمد على التفعيلة العروضية، بوصفها الوحدة أو العنصر الإيقاعي الذي يتكرر بحرية في العدد داخل كل سطر، مع الحرية أيضا في اختيار القوافي وتنويعها. ولذلك تسمى القصيدة الحرة أيضا بقصيدة التفعيلة. وقد ظهرت البواكير الأولى لهذه المدرسة أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، عبر نماذج من القصائد الحرة قدمها الرواد الثلاثة العراقيون: بدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي، ونازك الملائكة. ومهدت لظهور الشعر الحر بمفهومه السابق محاولات عدة قام بها شعراء من العراق ولبنان ومصر منذ عشرينيات القرن الماضي، لكن تلك المحاولات لكسر النظام العروضي العمودي، ظلت فردية ومحدودة ولم تتطور أو تنضج لتتحول إلى ظاهرة أدبية لها أسبابها ودواعيها الفنية والفكرية التي ترتبط بها وتؤدي إليها، أو لها مقدمات وكتب نقدية تدافع عنها وتبين تفاصيلها الفنية، مثلما ظهر ذلك كله على يد الشعراء العراقيين: السياب والبياتي ونازك، الذين أسهموا في التنظير لشعرهم في مقدمات دواوينهم، خاصة نازك الملائكة والسياب، وفيما بعد أصدرت الملائكة كتابها الشهير (قضايا الشعر المعاصر). كما أسهم نقاد آخرون برفد الشعر الحر بالآراء النقدية التي أسهمت في ترسيخ ظاهرته، ومنهم إحسان عباس، ومحمد النويهي، وعز الدين إسماعيل ..

لقد وجد الشعراء في النظام العمودي للقصيدة العربية حاجزاً منيعاً أمام رغبتهم في التعبير عن مستجدات الحياة المعاصرة وتجاربهم الجديدة التي تبحث عن شكل عروضي يتناسب معها، ومع تموجات الشعور في القصيدة الذي لا يمكن حصر دفقاته بالنظام العروضي الهندسي المحكم في القصيدة العمودية، كما لا يمكن فرض اختتام

حركته بقافية موحدة عند كل نهاية، لأن ذلك قد يجرهم إلى التكلف في اختيار شمفردات قديمة جدا لا تعبر عما يريدون، بل عما فرضه النظام العروضي للوفاء بشرط التقفية الموحدة على حساب إهمال خصوصية التجربة التي تعبر عنها، والتي تريد التنويع في القوافي بحسب الضرورة الوجدانية والفكرية المعبرة عن الذوق الشعري الفردي للشاعر، وهو يصنع البنية العروضية الخاصة بقصيدته، التي تميزها من القصائد الأخرى وتفتح أمامها المجال واسعا لتوظيف مرونتها العروضية في الإفادة من تقنيات الفنون الأخرى كالقصة والسينما والرسم والمسرح، ودمجها في فضائها الشعري الذي يبقى مهيمنا بتقنياته الرئيسة، لاسيما العروضية الإيقاعية، لكن بنحو جديد حر. وإذا كان النظام العروضي العمودي يحد من حرية اختيار الشاعر لعدد كلماته في البيت الواحد، استجابة للعدد المقرر سلفا من التفعيلات وقانون القافية الموحدة، فإن القصيدة الحرة وفرت للشعراء فرصة اختيار ما يشاؤون من عدد الكلمات في السطر الواحد، لأنها لا تلزمهم سلفا بعدد محدد، وبإمكان الشاعر أن يتوقف حيث يشاء، فيشكل سطرا قصيرا أو طويلا، وربما اكتفى في السطر الواحد بمفردة واحدة فقط، كما أنه حر في اختيار قافيته. ومن هنا توفرت أمام الشاعر فرصة التخلص من البحث القسري عن مفردات معجمية ربما تكون قديمة جدا وغير مستعملة، ليلبي حاجته لقافية مشابهة، أو يملأ الفراغ العروضي بكلمة ذات حجم لا يتجاوز ما هو مقرر لها في نظام البيت العمودي، وليس كما هو الحال مع النظام الحر الجديد الذي فتح أمام الشاعر المجال لاختيار مفرداته قريبة جدا من الحياة اليومية المعاصرة، وقريبة من ذائقة الجمهور. إن جانبا كبيرا من فاعلية القصيدة العمودية، كان يعتمد على قوة إيقاعها المنبري الذي يشد المتلقي صوتيا إلى ما فيه من نبرات إيقاعية محسوبة بدقة، لاسيما في ضربات القافية، أما الشعر الحر فقد عمد إلى التخفف من هذا الجانب الصوتي بحكم طبيعته العروضية الجديدة، التي تراجع فيها النبر الإيقاعي كعنصر مهيمن، ليقدم إلى المتلقي عنصرا آخر أقوى هيمنة منه، هو عنصر التصوير

الشعري المدهش، الذي ركز عليه شعراء القصيدة الحرة، لأن شعرهم لم يعد يصل إلى الجمهور عبر قناة الأذن، بقدر ما أصبح يصل إليهم عبر قناة العين وقراءتها لما كان ينشر من شعر في الدواوين والصحف والمجلات، التي أصبحت وسيلة الاتصال بين الشاعر والجمهور، بعد أن تراجع المنبر عن كونه وسيلة الاتصال بين الشاعر والجمهور في المهرجانات أو المناسبات، وشعر يصل إلى المتلقي عبر القراءة يستلزم التركيز على الجوانب التأملية والرمزية والمتخيلة في صوره، أكثر مما يستلزم التركيز على الجوانب الصوتية التي تعد شبه غائبة في أثناء القراءة البصرية للقصيدة.وهذا ما فعّل دور الرموز وتوظيفها في القصيدة الحرة، وكانت رموزا جديدة استنهض الشعراء حضورها من التاريخين الغربي والعربي وما فيهما من أساطير وموروثات شعبية.

ثم توجه الشعراء – لاسيما في الستينيات – إلى التراث العربي الديني والصوفي، ليفيدوا من مخزونه الفكري والجمالي في قصائدهم، كما فعل ذلك أدونيس والبياتي، ثم توغلوا بعيدا مرة أخرى في التراث العراقي القديم السومري والبابلي، أو الفينيقي، أو الفرعوني، خاصة في السبعينيات. ومن ثم مال الشعراء إلى القصيدة السياسية الساخرة، والقصيدة اليومية التي تبحث عن أبطالها في الواقع اليومي المعيش، وليس في كتب التاريخ والتراث، ولغتها سهلة جدا ومألوفة، كما نرى ذلك في شعر نزار قباني وأمل دنقل وعدنان الصائغ وأحمد مطر ..

ولا شك أن الاهتمام بالصورة وقف وراءه اطلاع الشعراء الرواد – لاسيما السياب والبياتي – على الشعر الغربي ونقده، الذي دعا إلى الاهتمام بالصورة واللغة المحكية والمعادل الموضوعي، كما نجد ذلك في كتابات إليوت وازرا باوند ووردزورث. وفيما بعد تطور الاهتمام بالصورة من حيث تشكيلها بأساليب مختلفة، تتنوع ما بين الصور الجزئية والصور الكلية. وفيما بعد طور الشعراء بنية القصيدة الحرة لتتفرع منها أشكال أخرى بمسميات جديدة، منها قصيدة القناع، والقصيدة المدورة، والقصيدة ذات النزعة المسرحية، وأخرى ذات نزعة قصصية، والقصيدة القصيرة جدا، أو ما سميت

بقصيدة التوقيعة، والقصيدة الطويلة، والقصيدة الملحمية، وقصيدة الحياة اليومية، فضلا عن ذلك حاول الشعراء التجديد أيضا في بنية الإيقاع العروضي الحر، عبر استخدامهم للتدوير بمفهومه الحديث القائم على أساس شطر التفعيلة العروضية، وتدوير ما تبقى منها إلى السطر الثاني، وهكذا قد تستمر العملية نهاية سطر واحد أو اثنين أو أكثر، مما يشكل تدويرا جزئيا، في حين عمدت بعض القصائد إلى تدوير السطور كلها حتى نهاية القصيدة، مما أسهم في ظهور القصيدة المدورة التي برع فيها شعراء مثل حسب الشيخ جعفر والبياتي وسعدي يوسف. والتدوير بالمفهوم السابق يغاير التدوير بمفهومه العروضي القديم، الذي يشطر الكلمة بين الصدر والعجز، ولا فاعلية كبيرة له في بنية القصيدة. كما عمد شعراء آخرون إلى استخدام بحرين أو أكثر في القصيدة الواحدة، لتلوين مقاطعها موسيقيا، وأحيانا يتناوب الشكلان العمودي والحر في قصيدة واحدة، بينما يقطع شعراء آخرون إيقاع القصيدة بمقاطع نثرية غير موزونة، تتطلبها تجربة النص الداخلية ورغبة الشعراء في الاقتراب من حدود النثر، لا سيما في القصائد المنفتحة أجناسيا على الفنون الأخرى كالقصة والرواية. ولم يزل شعراء مدرسة الشعر الحر بأجيالهم المختلفة يطورون هذه القصيدة ويجربون استثمار أقصى ما يمكن من طاقاتها الفنية.

<u>مدرسة قصيدة النثر :</u>

إن قصيدة النثر شكل شعري جديد، ظهر بعد الشعر الحر في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، عند عدد من الشعراء العرب، مثل حسين مردان ومحمد الماغوط وأنسي الحاج ويوسف الخال.. ولعل أكثر ما يميز منجزهم الشعري هو التخلي عن الإيقاع العروضي بنحو تام. وبرز نشاطهم في دواوين شخصية مثل (قصائد عارية) لحسين مردان، أو في قصائد تبنت نشرها مجلة شعر اللبنانية. وبما أن الإيقاع بمفهومه العام هو تكرار عنصر ما داخل بنية القصيدة، فإنه ليس ضرورة أن يكون هذا العنصر محصورا بالتفعيلة العروضية، فقد عوضت قصيدة النثر عن غياب الإيقاع

العروضي بإيقاعات أخرى، تتكرر عناصر مختلفة، مثل تكرار المفردات والجمل والحروف والأفكار، فضلا عن الإيقاع البصري من خلال توزيع السطور الشعرية بأشكال بصرية فنية تتكرر على سطح الورقة وتتنوع بهيئات مختلفة، كما في قول الماغوط:

دموعي زرقاء
من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت
دموعي صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية
وبكيت

وإلى جانب هذا الإيقاع البصري، نلاحظ أن الشاعر كرر بعض المفردات والجمل والتراكيب النحوية، وحين تحررت قصيدة النثر من الإيقاع العروضي وشروطه الكثيرة، فإنها التفتت إلى عنصر (الصورة الشعرية)، فجددت فيه، وكثفت حضور الصورة في بنية القصيدة، بوصفها أهم عناصر البناء الشعري بعد إقصاء الإيقاع العروضي، والصورة الشعرية هي ما سيجذب المتلقي ويؤثر في استجابته للقصيدة، ويصرف انتباهه عن البحث عن الإيقاعات العروضية التي كان الوزن يوفرها في القصيدتين الحرة والعمودية. وتجديد قصيدة النثر للصورة قد جاء من اعتمادها على الصورة المفاجئة الغريبة التي تدهش القارئ عبر استعارات غير تقليدية، وتشبيهات غير متوقعة، على الرغم من أن مثل تلك الصور مأخوذة غالبا من الحياة اليومية العادية، مثل قول الشاعر فاضل العزاوي:

تخرج الأكاذيب من حافة الزمن
وتقيم مآدبها على الطرقات
ويأتي الضيوف على مركبات الحقيقة
فيقتسمون رغيف الحياة

أو قول الماغوط:

وطني أيها الجرس المعلق في فمي

أيها البدوي المشعث الشعر

وجد الشعراء في النظام العمودي للقصيدة العربية حاجزاً منيعاً أمام رغبتهم في التعبير عن مستجدات الحياة المعاصرة وتجاربهم الجديدة التي تبحث عن شكل عروضي يتناسب معها، ومع تموجات الشعور في القصيدة الذي لا يمكن حصر دفقاته بالنظام العروضي الهندسي المحكم في القصيدة العمودية.

إن شاعر قصيدة النثر يأخذ عناصر صوره من الحياة اليومية بكل ما فيها من تفاصيل صغيرة أو كبيرة، ويعيد تركيبها في سياق من العلاقات الجديدة غير المألوفة، ليعالج من خلالها موضوعات كبيرة، سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو فلسفية..

والمفارقة والسخرية والتهكم عناصر مهمة في تشكيل الصورة داخل القصيدة، ونلاحظ تلك العناصر مثلا في قول الماغوط:

عندي شعوب هادئة

يمكن استخدامها

في المقاهي والحروب وأزمات السير

وفضلا عن الأسباب الفنية التي تقف وراء مثل هذه الصور، فإن هناك أسبابا أخرى؛ في مقدمتها أن قصيدة النثر العربية ولدت في مناخ ذي سمات سلبية في معظم مجالات الحياة العربية، لاسيما السياسية، فقد ولدت وتطورت في عصر الحروب والهزائم والنكسات، والقمع وكبت الحريات، وقهر العواطف، والفقر والبطالة، وفشل العديد من المشاريع السياسية التي ظلت تنادي بها السياسات التي حكمت المنطقة

العربية لا سيما منذ نكبة 1948، وفشل الوحدة بين سوريا ومصر، ونكسة 67، ثم حروب الخليج، والحروب الاسرائلية ضد الفلسطينيين واللبنانيين.. ولذلك نجد أن قصيدة النثر ظهرت بغزارة عند الشعراء العراقيين وشعراء بلاد الشام، غير أنه من اللافت الانتباه تبني هذا النمط من الشعر وعلى مستوى واسع في بلاد الخليج العربي، لاسيما في التسعينيات، وهذا مؤشر على انفتاح التجارب الشعرية في هذه المنطقة على الحداثة الفنية، تزامنا مع الانفتاح على الحداثة الحضارية الماثلة في العمران والتكنلوجيا التي شاعت في المنطقة.

إن واقعا عربيا متنوعا مثل ما سبق ذكره، يتطلب شكلا شعريا جديدا، يضاف إلى الشكلين العمودي والحر، ويتضافر معهما في التعبير بطريقته الخاصة عن ذلك الواقع، ولا يتقاطع معهما، فلا وجود لصراع بين الشكلين السابقين وقصيدة النثر، لأنها تخلت عن الإيقاع العروضي، لكن ما توفره قصيدة النثر من مساحات أوسع للتعبير ولحرية الاستيعاب والتشكيل، حقيقةٌ لا يمكن إنكارها، حين نقارن بينها وبين النمطين العمودي والحر، وتلك سمات لا تعني أنها الأفضل، بل ربما يعني أنها الأنسب للتعبير عن واقع سلبي مثل واقعنا العربي الذي تكتظ معظم مجتمعاته بالمفارقات الناجمة عن اختلاط الموضوعات في بنيته الاجتماعية، فالموضوع السياسي يتداخل مع الموضوع العاطفي والذاتي، والنفسي مع المادي، والحلم مع الحقيقية، وهكذا تعبر هذه الفوضى – إن صح التعبير – عن الفوضى التي يعيشها الإنسان العربي متمثلا بشخصية الشاعر الذي يعي هذه الفوضى ويستوعبها ويريد التعبير عنها بطريقة فنية لا تخلو مما يسميه بعض النقاد فوضى جمالية اسمها قصيدة النثر، التي تمثل اليوم بما استقرت عليه من نماذج وأساليب ودوافع، مدرسة شعرية عربية حداثية، بغض النظر عن الإشكالات التي رافقت تسميتها الاصطلاحية أو مسألة التأصيل لجذورها التي اختلف النقاد في تحديدها ما بين الأصل الفرنسي الماثل في كتابات بودلير ورامبو مثلا، فضلا عن تأثير كتاب سوزان برنار الشهير (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، وبين من يقول إنها

ذات جذر عربي ماثل في كتابات المتصوفة القدامى أو كتابات بعض الأدباء المحدثين في بداية القرن العشرين مثل جبران والريحاني.. كما أن هناك آراء تميل إلى أن قصيدة النثر جاءت من تأثيرات أشعار الأمريكي والت ويتمان التي اطلع عليها شعراء المهجر ..

لقد فتحت قصيدة النثر أبوابها بنحو واسع لاستقبال تقنيات الفنون الأخرى، لاسيما السردية، وأفادت من عناصر سينمائية، ووظفت الجانب البصري بتشكيلات عدة، وأولته اهتماما مضاعفا، لأنها قصيدة بصرية قبل أن تكون قصيدة صوتية، بحكم استخدامها للغة. ولم تزل قصيدة النثر عند بعض الشعراء ميدانا مفتوحا للتجريب الشعري، حتى وصل الأمر ببعضهم إلى عدها أرضا خصبة لما يسمونه بالنص المفتوح، أو العابر للأجناس، بل إن بعضهم تخلى عن تسميتها المعروفة مكتفيا بمصطلح (النص)، لأنه وجد فيها نصا غير قابل للتجنيس، وإن تم ذلك فإنه أمر يقرره القارئ وليس الشاعر، فإما أن يعتبر ما يقرؤه شعرا أو قصيدة نثر أو قصيدة سرد أو غيرها من المسميات..

ولعل مسالة النص المفتوح ستمثل في يوم ما مدرسة شعرية جديدة أخرى، بعد أن تستقر نماذجها ويكتمل التأطير النقدي من حولها .